

肉体的還元という起点——戦時下の犀星詩——

九里 順子

初めに

日中戦争が太平洋戦争へと突入し、大政翼賛会の成立（昭15）、日本文学報国会の結成（昭17）と挙国一致の戦時体制に詩人たちも組み込まれていった。数多の愛国詩、戦争詩のアンソロジーの出版、ラジオを通じた朗読詩の伝播という状況について、犀星は、「あらゆる文学のなかで下積にされた詩といふものは、雑誌や新聞のカット代りか埋草にしか用ゐられなかつたものが、いまは新聞雑誌はそれを大きい活字に組み立て、ラジオや劇場やパンフレットによつて直接国民の胸を打つた。」（「神国」^①）と詩と詩人の地位の向上を率直に喜び、「詩人達自身の幸福な思ひは単にお役に立つたばかりでなく、彼等の詩の出版のうへに嘗てない数字を示すほどの、当然の版行によつて彼等の永い隠忍のしごとが酬いらればじめた。」と達成感を述べている。かつて「復讐の文学」（『改造』17巻6号 昭10・6^②）で、「ただに良き忠実な作品を書くために生きてゐるのは、もはや惨めな限りである。（略）それらの外側にはみ出した正義や懲戒や討伐、或ひは復讐し或ひは戦ひ、ひたすら正義に就くより外はない。」と主張した姿を彷彿とさせる、外と繋がり外を取り込む貪欲な志向性が窺える発言である。

犀星は、「神国」の中で、「彼はまづ戦争と詩に於てこころみた変り方は、いさましく成功した。詩は短い形式をも

つために単的に戦争といふものの雰囲気をつ捉へることが出来、ほとんど戦争以外の詩はかかないほどの多くの愛国詩を書いた。しかし小説ではどうして時局の精神にそうていいやら、戦争といふもののせめて外側でも書いてみたいと思つても、やはり彼は彼だけの世界しか書けなかつた。」と述べている。この時期の詩集『美以久佐』（千歳書房 昭18・7）『日本美論』（昭森社 昭18・12）『余花』（昭南書房 昭19・3）所収の「詩集 千代よろづ世」「無名の詩集」には、戦争詩には含まれないものもかなり収録されており、「ほとんど戦争以外の詩はかかない」というのは誇張した言い方である。おそらく「文学のためにもよく自重して変つた作品を書くならば、彼と世界の深部にふれるやうな変り方をしなければならなかつた。」という認識を實踐し得たという自負心があつたのであろう。犀星は、ここでは詩人としてと小説家としての才能を区別しているが、「かういふ時にこそ自分のやうな人間は本質にくるひを見せず、益々ふかくあざやかに質と質とを彫り上げるべきであつて、急激に変らうとしてみにくく焦るのは考へものに違ひなかつた。」と「文学全体」⁽³⁾に関わる創作観に収束しており、根本的な姿勢は、詩と小説に通底していた。「詩歌小説」(『新潮』39巻2号 昭17・2)でも「戦争詩といふ大きな輪郭にたいして徒らな掛声をやめて、内へ深くはいり込んでそれを表現すべき唯一の時代に到達せねばならぬ」と述べており、「深部にふれる」「内へ深くはいり込んで」といふ視座は一貫している。「神国」では昂揚した状況に同調し、現象と詩の本質を一致させる短絡化も見られるが、本質に即して深部に入っていくという詩作を、犀星はどのように実行したのであろうか。これについて、先に挙げた三詩集を考察していく。

一 実体的還元

「歴史の祭典」(『美以久佐』・第四章「野のものの歌／野人生計」)は、「皇紀二千六百年奉祝日に」という副題がついていることから推察されるように、国の起源に思いを馳せ、歴史の一貫性を寿ぐことがモチーフである。「僕」は、「心がとどかないほど永遠無類の世」を近くに簞える山から想像していく。「山の深さはそのまま遠い世に続いてゐるのであらう、／遠い世のそよ風が吹いてゐるのであらう、／だから雑草は香気を変へはしない、」という展開に注意したい。象徴的な自然が眼前の「雑草」に還元されるのである。「僕は雑草に手をさはる、／雑草はかみの毛のやうに柔らかく／僕の手のひらにじやれる／僕は輾轉たる何かを見ただらうか、／僕は何かにさはつて知つただらうか。」と「僕」は、現実の雑草に触れつつ大いなる軌跡を感じ取ろうとする。「山」から「雑草」への移動は飛躍も感じさせるが、これは、愛国の典型的な措辞の一つである「草莽」と関連があるのではないか。例えば、三好達治は、「われら辺土草莽の身をそばだて」(『賊風料峭』・『寒柝』 大阪創元社 昭18・12)⁽⁴⁾、佐藤春夫は、「草莽ノ微臣襟ヲ正シテ」(『天長佳節代々木原頭謹詠』・『奉公詩集』 千歳書房 昭19・3)⁽⁵⁾と詠んだ。犀星は、在野の民という慣用的な意味を野の草そのものに戻し、肉体的に確認できる対象に変容させる。「さはつて知つた」は犀星の肉体的思考法を端的に表している。

雑草が体現する大きな時間への眼差しは、一たび「僕」個人の歴史へ向かう。「僕の五十年前は赤ん坊だった。／赤ん坊はたうとう死ななかつた。赤ん坊はおへそをふくらがし／図々しくも永く生きて行つた。／間もなく赤ん坊が赤ん坊を生んで育てたのだ。／そして彼等が五十年生きるとして／僕の五十年とを合せて百年になるだらう、／百年

経てば歴史が編まれる、」と個の時間の継承、蓄積が「歴史」として大きな時間を形成していく。これについて伊藤信吉は、「皇紀二千六百年における自分史百年。自分の呼吸ということを自分史に置き代えてみれば、犀星はしたたかなへ自己を所持する」愛国詩の詩人ということにもなる。」と述べている。⁽⁶⁾この「したたか」さは犀星の思考法に根差している。「赤ん坊」という着想も、当時の国民観である「天皇の赤子」から得たものではなからうか。『尋常小学修身書 卷五』(大11)⁽⁷⁾には「我が国は皇室を中心として、全国が一つの大きな家族のやうになつて榮えて来ました。」「第一課 我が国」という記述が見られる。これは、「天皇陛下は、明治天皇並びに大正天皇の御志をつがせられて臣民を子のおいづくしになり、ますく我が国を盛んにあそばされます。」「(尋常小学修身書 卷四)・「よい日本人」 昭12」と国民国家観の基本となり、『初等科修身書 四』(昭18)では「広場に寄せてはかへす赤子の波。」「(十九 戦勝祝賀の日)」と「赤子」という語も直接用いられている。規範的な国民としての比喩である「赤子」も、犀星は自己の肉体に引き戻して考えるのである。「僕は聽て僕の歴史のあひだから展望した、／波の穂にをどる鑪粉のごとき金の日の色、／遠い世の生きた姿を、」と自己の時間から起源の光景を具体的に想像しようとし、「祖先のいのちのありかが、／我々のいのちの窗の中から見える、／ありありと見える。」と個の実感を起点に生命の連鎖として歴史を捉えようとする。同じく、皇紀奉祝の詩としては、北原白秋の「紀元二千六百年頌——朗読詩——」(『現代愛国詩集』日本青年詩人聯盟編 山書房 昭16・9)がある。「伝統は山河と交響し、臣節は国土に根生ふ。」と民族と風土が融合して国民国家を形成し、「民族の血と肉」の母体としての風土が描かれていく。「ああ大和は国のまほろば、とりよろふ青垣、鴉は舞ひ、朗らかにおほらかに草も木も言祝ぎ謳つた。」と『万葉集』『古今集』を踏まえつつ、風土と一体化した和歌の力を形象化する。ここでの「草」や「木」は寿がれた国土の象徴であり、犀星のように「手

のひらにじやれる」実体ではない。肉体的思考法とは起源から発想するのではなく、対象の時間性を個別に捉え、彼方へと想像を伸ばしていくことである。

個の時間性から思考するという特徴は、開戦時の作品においても明らかである。「十二月八日」(第一章「日本の歌／みいくさを詠める」)は、「何かを言ひあらはさうとする者／そして言ひあらはせない者／よろこびの大きさに打たれて／そこで凝乎として喜んでゐる者」と真珠湾奇襲の戦果を「偉大な喜び」としてだけ語る。「勝利を自分のものにするのは勿体ない／それを何かで表はしたい、／何かをつくり上げたい／絵も彫刻も音楽も／そして文学も勝利にぶら下がる」という箇所からは、開戦の勝利が情報の全てであり、与えられたもの、あるいは降臨として開戦が受け止められたことが窺える。これは、「神国」の「日本といふ国をしみじみ見上げるやうな気持」及び「けふの静かさは妙に元日にある静かさに似てゐるね。」という発言がびたりと言ひ当てている。十二月八日を歌った作品は『大東亜戦争 決戦詩集』(日本青年詩人聯盟編 玉川学園出版部 昭17・2)にも収録されている。高村光太郎「危急の日」は、「われは義と生命とに立ち、／かれは利に立つ。」「出る杭を打たんとするは彼にして、／東亜の大家族をつくらんとするは我なり。／有色の者何するものぞと／彼の内心は叫ぶ。」と東西文明の対決の構図を見、佐藤春夫「大東亜戦史序曲」は、「勇猛果敢は相模太郎が胆／神速的確は源九郎が略」と「日本男児」の特性から説き起こし、「科学を恃む者は科学に破れん。／但涙眼に見よや君／何者かは尽忠の義烈に勝つべき」と精神論的視点から「これはこれ将来の新世紀の神話時代。」と建国の神話を描こうとする。あるいは、村野四郎「拳りたて神の裔」は、「今こそ／わが富士の大崇厳を護れ。」と端的に霊山としての富士に国土を象徴させる。犀星は、戦いの必然や正当性を意味づけようとはしない。「自分も臣の一人であり／臣のいのちをまもり／それゆえに寿をつくり上げたい、」と「臣民」

であることは属性として意識されている。「非才いま至らずなどとは云はない、／この日何かをつくり／何かをのこしたい、／文学の徒の一人としてそれをなし遂げたいのだ。」と詩人として千載一遇の時機に巡り合った昂揚感のみが歌われる。臣民であり詩人であるという以上の概念規定をしないことによって、運命共同体的でありながら超越的であるその瞬間が率直に表出されている。

個の時間性に立つことが無媒介に「日本」及び「日本人」に拡張されると、強引で一人よがりの作品も生んでしまう。『決戦詩集』には「マニラ陥落」（『美以久佐』・『日本の歌』）が収録されている。「思うても見よ／我々の祖母が秋の世の賃取仕事に／ほそい悲しいマニラ麻の紵をつなぎ／それら凡てを搾取したあのマニラ、／死んだ多くの祖母たちよ　母だちよ／あなた方を賃仕事でくらしめた／マニラに日本の旗が翻った、」という生活感、同アンソロジーの他の詩人たちの作品にはない。しかし、富岡多恵子が「戦争という、国家の事業（？）が、この詩ではまるで、祖母たちを搾取した悪者への復讐という私的な、ウチワの怨念の出来事にすりかわった印象を与えるのである。」と指摘する⁽⁸⁾ように、この生活感は戦争の大義を捉える視点にはなり得ていない。『日本美論』所収の「からだは小さいが」（第二章「日本人」）は、歌舞伎、寺院建築、庭園の妙を創り上げた伝統を顧みて「からだは小さいが／中身に余裕なぞ一つもない日本人、／かちかちに固まり／鉄のやうなふしを持ち／打つと打つ手にひびく、／他の国にこんな凝り固まつた彫刻は／見たくともない、」と彫刻的な視線で日本人の実体を捉えようとする。鍛え上げた「鉄のやうなふしを持ち」という把握は、丸山薫が「日の本とともに」（『軍神につづけ』大政翼賛会文化部編　昭18・2）で「一年^{ひととせ}のくらしを石と耐へむ／一生のこころを鉄と鍛へむ」と歌っているように、士気を鼓舞する慣用的表現から着想したとも考えられる。しかし、視覚的な具体性はそれにとどまらない。これは、光太郎の「根付の国」（『道程』抒情詩社

大3・10)が「小さく固まつて、納まり返つた」姿を「鬼瓦の様な、茶碗のかけらの様な日本人」と罵倒したちっぽけさを密度の高さへと転倒してみせたかのである。「かちかちに固まる」については、『高麗の花』(新潮社 大13・9)の「小鳥を食べる」にも、「冬木にとまる小鳥をみると／小ぢんまりしたからだを感じるのだ。」「小鳥の骨はかちかちして甘美い」と共通する表現が見られる。肌理細やかさと密度の高さを持つ者への賞賛の眼差しである。犀星が肉体性を通して実体を測る基準を持っていたことが窺えるが、嗜好する肉体性と文化的伝統との直結は短絡的である。あるいは、「子供ですら」(同)は、「匂ひたかい大和の国の人の心」を「敵弾のあひまに／そつと蝗を他の草に移してやるところの／そんな余裕をもつもの」から読み取る。これは、戦時下においても『虫寺抄』(博文館 昭17・6)『動物詩集』(日本絵雑誌社 昭18・9)を刊行し、虫に対する並々ならぬ愛情と共感を示した犀星の自画像を一般化したという印象を受ける。

犀星は、愛国詩において国土を描く場合も、「かちかちに固まる」同様、自分の培った表現意識から言葉紡ぎ出そうとしている。「日本の朝」(『美以久佐』・「日本の歌」)は、「白い紙の家に住み／白菊の垣根を結うてゐた若人^{わかくど}は／みな天^{そら}の梯子を登つて行つた、／そして足つぎの梯子を蹴飛ばした、／かれらは鶴のやうに美しく／鶴のやうに火を吐いた。」と兵士の活躍を歌う。「白い紙の家」「白菊の垣根」は、『高麗の花』の「寒風の花」「菊を彫る人」「高麗の花」の白を基調とする美意識に通底し、「鶴」は、『鶴』(素人社書屋 昭3・9)の娘朝子を歌った「子供はピアノに鶴が止つてゐるやうに美しい。」(「客問」)や「朝日の漲る空に／鶴が舞ひあがり舞ひあがりどいた。」(「朝日をよめる歌・その三十一」)に見られる生活に密着した感慨であり、瑞祥である。「日本の歌」(『美以久佐』・第二章「みいくさ／銃後を詠める」)は、「毎朝喇叭が鳴る、／喇叭として耳が絵をかく、／どこかで梅の花がびしびし開く」

「街では店の戸ががーんとあがる。／喇叭の中は鏡のやうに光る。／そして梅の花が枝の裏表でひらく、／障子まで刃をあつめて光つて見える。」と『抒情小曲集』（感情詩社 大7・9）の「つうつうと啼く」（「夏の朝」）「すゐすゐたる桜なり」（「前橋公園」）という独特のオノマトペを連想させる「びしびし開く」「がーんとあがる」「鶴」や『鉄集』（椎の木社 昭7・9）に顕著なモダニズム的表現である「耳が絵をかく」「刃をあつめて」と体得した言語感覚によって固有性を描こうとする。これらは新鮮で潑刺としているが、既視感も覚える。犀星に師事した詩人津村信夫に「梅の花」（『少国民の友』昭18・2）⁽⁹⁾という作品がある。「さむい／二月の夕の庭に／梅の花がぼつちり咲いた／かしこい／いい子供は／梅の花のやうだ／／寒い中でも気高くにほふ」という一節が端的に示しているように、清廉、高潔というイメージが共有されている。東洋的美意識に規律を伝える「喇叭」が接合すると、規範的な銃後の生活のイメージの内側にとどまってしまう。詩人意識と臣民意識の一体化は「十二月八日」のような概念化されない心情の露出を可能にする一方で、既定の日本人論に埋没してしまう懼れもある。個の時間と歴史の時間が通路を持つためには、いわゆる「王朝もの」の創作を通して古典に描かれた髪や衣や色に触れることが必要であった。

二 媒体と「王朝もの」

戦時下の犀星は、「萩吹く歌」（『婦人之友』34巻11号 昭15・11）を皮切りに『伊勢物語』『大和物語』『平家物語』等、歌物語や戦記文学に取材した小説を発表していく。⁽¹⁰⁾いわゆる「王朝もの」である。王朝小説を収録した最初の単行本『王朝』（実業之日本社 昭16・9）の「序」⁽¹⁾で、犀星は、「殆、色といふものをあつめ尽くしたそれらの衣裳は、やはりその時代にあつても女のからだのどの部分かであつたやうにさへ思はれる。衣裳も古くなると深山幽谷の岩壁

に生えた年経た蔓草のやうに、永年色を変へずに自然の白い胸をかがるやうなものであつた。」と「平安朝時代のいろいろな物語」の感想を述べている。衣装が肉体化し、自然の一部と化すあり様として描かれた人間の實在感を受け止め、古の時間が甦るのである。自然や季節の擬人化は美文的意識である。犀星は十代の頃に『北国新聞』『政教新聞』『少年世界』等に美文を投稿していた。例えば「行く春」（『少年世界』11巻9号 明38・7）には「桜は名残も止めで樹々の梢は何時しか鬱蒼たる緑衣を着て鶯の声も老いたらしく」という叙述がある。俳句と共に表現の出発点であつた美文意識が犀星の中で発酵していき、類型を超えて対象の肉体性を捉える眼差しに深化したと言えるであらう。それは「かぼそく幽かで、そして廻かなる美しさ」として感受され、美意識と化す。『日本美論』の第八章「日本風色」は、女性的、母性的な比喻で国土を擬人化している。「日本のあけぼの」は、「小さい臉や／きれのよい一重の臉のうへにも／花のへりの方にも／山吹いろがぼかされ／あけぼのの裳もすそが引かれる、／刺繡と香ひと／羞かしいあたらしさで／彼女のくちびるが伸される、／日本のゆめがさめる、／ひと晚ゆつくり睡つた日本の腕に／それぞれに擁かれた弟や妹達の／国々の青い胸が呼吸をしはじめ／青い胸はふくれる」と引目鉤鼻や襲の色目を思わせるイメージである。『王朝』序の「襲や桂、帯、袴などの金銀縫箔が、折れ重なつた一帯の春草を見るやうに、」という形容と重なる衣装・肉体・自然の一体化である。「ひと晚ゆつくり睡つた日本の腕」は、マックス・ジャコブの「彼女の白い腕が／私の地平線のすべてでした。」（「地平線」・『月下の一群』第一書房 大14・9）⁽¹²⁾を連想させる生々しさがある。古典とモダニズムが肉体的な着地点を共有する場合に、血流として時間が流れるのである。慈しむ腕としての風土は、第三章「花木食」の「野のもの」にも「野と山は脈をつくり／人びとを囲ひ／何時も変らない温床になつてゐる。」とあり、内発的な比喻になっていることが窺える。「日本のあけぼの」というモチーフ自体は、「それぞれ

に擁かれた弟や妹達の／国々の青い胸」という言い方からも国家のスローガンの「大東亜の夜明け」を意識したものであると推測される。『初等科修身 四』は、「昭南島の誕生をこほぐ祝賀の日」を「大東亜に新しい夜明けの光がさしたこのよい日」（十九 戦勝祝賀の日）と形容している。土井晩翠は真珠湾攻撃を題材に「日は昇る大東亜」（『決戦詩集』）を書き、佐藤春夫はシンガポール陥落を題材に「亜細亜の夜明けを歌ふ」（『聖戦に歌ふ』大日本詩人協会編 旺文社 昭17・6）を作った。教科書の類型的な形容がそのまま詩作品のタイトルになり得たのである。夜明けの風景という点で言えば、三好達治の「汝愚かなる傀儡よ」（『捷報いたる』スタイル社 昭17・7）⁽¹³⁾が、「かくて新らしき大東亜は我らの前に夜明けたり／鶏鳴四方^{よも}に起り／草木色青み／百花英^{はなび}発^{はな}らかんとす」と歌っている。三好の夜明けの風景が実体性を持たないのに対し、犀星の夜明けは肉体性を伴った情景として存在し、自立している。変化^{へんげ}する衣装と自然という把握は、「日本の草」にも描かれ、「どれも梅に似てゐる、／どれもただは短かい、／（略）／くちびるに当てると／笛のやうに鳴り、／衣の上に置くとそのまま／衣裳の紋様になつてしまふ。」と梅、小柄という嗜好も含めて美意識を体現させている。犀星は『日本美論』の「序文」で、「かねて自分は純日本風な日常生活の諸様式が、ときに甚だ精神的に自分の生涯に大きい影響をあたへてゐることに、とうから注意してゐた。」「詩の表側は勿論、裏にも底にも大東亜戦争の旋風が虹のやうに射してゐる。これらの詩の悉くは私の論文でもあり信条でもある。」と述べている。時局意識を契機として日本及び日本人の実体を捉えようとする意気込みと、その端緒として王朝的美意識を発見した昂揚感が窺える。しかし、時局の自覚は、歴史意識を介して連綿たる美意識へと超出する。

王朝的美意識と歴史意識の重なりは、「夕餉」に見られる。「たそがれに燈を入れて見ると／燈は歴史の奥から／永

の旅をつづけて来ても／明るさを竄れさせてはゐない、／燈を入れたら／たそがれは沁みて／蘇芳の襲になつた。／たそがれがたそがれに重なり／えりもとに／龍がちりばめてあつた。」と俯瞰する視点から山並みを眺めるように無数の日没が連鎖する時間がイメージされ、「蘇芳の襲」と女人の温もりを感じさせる一つの大きな衣装と化す。「蘇芳」は、犀星が王朝小説の中で好んで用いた色である。「春菜野」「王朝」⁽¹⁴⁾には「女にはあつらへ向きに清くもうつる、小桂も栄えある蘇芳色」とあり、「築地」「神国」⁽¹⁵⁾は「八重の姫」を「蘇芳襲に桂を羽織つた彼女の頬はいたづら者らしい片笑ひをうかべ、その口もとはほころびがちであつた。」とその若々しさを「蘇芳襲」に託している。「狩衣」「荻の帖」全国書房 昭18・3⁽¹⁶⁾の掃部助が再会した「成人しつくした別人のやうな眩しい、かがやくやうな娘」の名は「蘇芳」である。また、「龍」は、「龍の笛」「万花鏡」京文社・大12・1⁽¹⁷⁾で龍の啼く声と紛う玄宗皇帝の笛の音に用いられ、「龍」(『忘春詩集』京文社 大11・12⁽¹⁸⁾)では、「新羅国」の王妃が夜ごと流れに身を浸す姿が「白龍のやすめるごとく」と形容される。『鉄集』所収の前衛的な詩「象に乗つて」でも「おれは象の背中に乗つて出掛けた。／おれは龍の尻尾を掴んだ夢を見てゐた。」と超現実的な空間を構成する「龍」が現れる。「龍の笛」や「龍」の舞台が示すように、〈龍〉のイメージは東アジアで共有されており、大日本帝国の広がりにもふさわしいと考えたのかも知れない。犀星は、『忘春詩集』の「馬守真」「象」「明代の陶器」「高麗の花」の「支那風な景色」「高麗の花」等で繰返し「支那」の静謐な文化に自己の趣味性の源流を見ている。⁽¹⁹⁾従つて、これは、領土の拡張というよりも根源的な文化のイメージであろう。掌中の言葉である「蘇芳」や「龍」が、優美な温もりと神秘を持つ日本の肉体を描き出す。身の内に培ってきた言葉からより独自の表現を作り出しているのは、「日本のゆふぐれ」である。

花と花とがもつれ合ふ

色がまじる

そよかぜは耳にすら音がない、

結婚みたいなものだ、

日本のゆふぐれは柔らかい

卵の内部のやうに点れ

人びとはそのまはりに集ふ。

いみじい物語を抱いて。

「もつれ合ふ」という形容は、調和的で静謐な情景からエロス性を引き出す。「結婚」という比喩を媒体として、「卵の内部のやうに点れ」は家族的な親密さ、内側から養われ温もっている情景を鮮やかに喚起する。「卵」は、犀星が好んだ食材であり素材であった。自伝的小説『弄獅子』（有光社 昭11・6）⁽²⁰⁾には、養母の目を盗んで卵をすする場面がある。「最初の間は白身のところが沁み出てそれがなくなりかけると突然に濃いカステラ色をした、上等の牛酪^{バタ}のやうな味ひをもつ黄身がぼつてりと出てくるのであつた。」と官能性さえ感じさせつつ「乳を吸ふやうに吸ふ」様子が描かれている。「四月」（『令女界』9巻4号 昭5・4）は、「四月といふ気候はね、大抵タマゴの黄味のやうにぬくぬくと温まつてゐます。タマゴのなかのいろいろな黄いろな波紋、波紋の重なつた奥の方におへそがあります。あのおへそのなから先に言つたやうに、葦のやうに小さいひとが生れてくるのです。」と卵の核心を母胎とし

てイメージしている。平安朝の物語から得た柔和な感触が「卵」に対する滋養と母性的なエロスの摂取に結び付き、風土に育まれた団欒の卓抜な比喩として再構成されている。一對の作品として見ることができる「日本のあけぼの」が王朝的美意識の肉体化によって類型的着想を固有の情景に転化しているのに対し、「日本のゆふぐれ」は更にエロス性に即して生活と美意識を繋ぎつつ、より本質的な地点へ進み出ている。

『日本美論』は、第一章「紙の世界」第四章「障子の歌」第六章「畳」第七章「窓」と観念や精神ではなく、具体的なモノに即した粹組みが特徴的である。「紙の世界」の「紙」は、「紙は白い、／紙のなかにもやもやがある、／もやもやは雪になる、／雲になる、／雲は夕ばえになり／月映えになる、／紙の向ふが往来になり／人がとほる、／人が咳をする、／人はよい声を立てる、／紙は白い、／しめ忘れた雨戸から、／白い月夜がさし覗く、」と「もやもやがある」という俗が「雪」「雲」という自然に変容し、「月映え」という王朝的美意識から「咳をする」俗に戻り、また「白い月夜」の美が現れる。俗と雅を自在に往来しつつ、喚起されるイメージの広がりを描いてみせる。同じく「和歌」は、「紙は皺になり／皺のあひから和歌を見せる。／和歌は差かみ／平安乙女に似た眼を伏せる。／（略）／長方形の上に山々がそびえ／下の方で／海から立つ白浪がけぶり／僕の手はぬれ／僕は浪を切る。」といにしえの歌物語から歌の海を泳いでいく自画像へと時間を横切っていくことで、「紙」が遣し伝えていくものを示す。平安期の物語との出会い・学びは、犀星に時代を繋ぐエロスと共に、記号化されたモノを命に還元する視点をももたらした。

三 モダニズムの内在化

「紙の世界」冒頭作の「平原」は、「起きると紙にむかふ／紙は真白な平原になり／平原はけふもどこまでも続く」

と心象風景が紙に託されている。「駱駝も／馬も／人さへ死にはてた平原に／吹きすさぶものは風ばかりだ。／みんなばらばらに歩く／歩いてゐるとばたばた遣られる／遣られるものを振り返らない／見向きもしない」という大陸的な広大さは、昭和一二年四月一八日に発売し五月七日に帰京した満州旅行で得た実感を踏まえているだろう。「山なきところ」（『新潮』35巻10号 昭13・3）では「あはれ山を見ざる荒野は此処なり、／きみにも見せたや、／行くところ山を見ず／百万年寝ころびしままの荒野なり。」「巨なる象」（『婦人公論』23巻6号 昭13・6）では「ここは哈爾濱近き荒野なり。／いづく果てしもなき荒野なるかな、／砂けむり立ち／人ひとり歩むことなく／ただ明るき日のあふれたる荒野なり、」と犀星の眼は「荒野」に惹きつけられている。後に『哈爾濱詩集』（冬至書房 昭32・7）として刊行されたこれらの作品は、時間の経過の果てに残った、活動の跡をとどめない姿という印象を描き出している。「平原」は、これらと共通するイメージを持つと共に、「歩いてゐるとばたばた遣られる／遣られるものを振り返らない」凄絶さは行軍のイメージを喚起させ、更には、昭和一七年五月に相次いで亡くなった萩原朔太郎、佐藤惣之助を想起させる。『我友』（博文館 昭18・7）所収の「果」は、朔太郎の死を悼んで「どちら向いても／吹くものは茫々たる風ばかりだ。／どちら向いても／樹も草も／一本すら生えてゐない、／（略）／道にははてがなく／死んだ男にも果がない。」と詠う。印象深い体験だった満州の荒野の旅が十五年戦争の進軍地図に重なり、斃れた兵士のイメージは人生行路の戦友として親友の死へと連なっていく。連想が拡散せずに象徴性を深めているのは、詩人としての自己という意識が貫いているからである。重層的な死のイメージに満ちた世界は、詩人の戦場である「紙」に収斂する。ひとたび「紙」を記号化した上で詩人の戦場という表象は可能になる。媒体を介した実在から実体感への昇華は、『鉄集』（椎の木社 昭7・9）において「フィルム」や「硝子」の意味として発見され、実在的次元と表象的次

元が区別されていた。⁽²¹⁾『鉄集』は、表象性に基づく実体感の創造という点でモダニズム的視線を内面化したのが、ここでは、詩人の営為という抽象的核心を詩と向き合うための媒体／対象である「紙」に投影し表象している点において、更に深化している。モダニズムの方法は、詩人の自己と分ち難く結びついて内在化されたと言える。

「紙」に託された決意は、「人は」においても明らかである。「人は字をかなければ／いのちの重さに耐へない、」という感慨は、「人は紙をはなれ／紙にかかなくなると／老ひさらばふ、／人は骨だらけになる。／（略）／生きてゐるかぎり／書くことはいつも／隅から隅まで草のやうに生えてゐる。／人の心に思ひが絶えることがなければ／骨ばかりになつても書き続けるだらう。」と「骨だらけ」のひとと「草のやうに生えてゐる」表現の沃野として具体的にイメージされ、書くことの意味が肉体の深部で確認される。紙に書いた文字から次々と草が生え、その草の命を文字が刈り込んでいくようなイメージによって、「紙」が「いのち」を賦活させる媒体であることが身体的に感じられるのである。モノと命の直接的な交流、発生と摂取の環流は、表象的次元において想像を呼び覚ます生々しさがある。「紙」という記号は、関わる人間が「骨だらけ」になることによって、また、「また紙を切る／またこまかに切る／切るほど悲しくなる／つまらなくなる／誰かのこゑが聞える。」（「精神的な」）と気持ちを感覚化する経路を持つことによって、あるいは、「書けなかったら／僕よ、／紙の中に飛び込め。」（「うらを返して」）と比喻を超えた行為の対象として直接化されることによって、表象的肉体を持つのである。言わば、主体の感覚や行為の容器となることで新たな肉体性が生まれる。

呼び覚まされた想像力が実体性に着地する構造は、「障子の歌」「畳」「窓」でも同様である。「障子」（「障子の歌」）では「日がくれかかり／柔かい藍いろになる／障子の棧、／その一つあてが白い町になり／白い町の建物も／日も人

も白い、」と「棧によって仕切られた模様から白い町の区画を連想した」『鉄集』に通じる「見立てや着想の面白さ」(三浦仁)⁽²²⁾を指摘できるが、「砂漠もあれば山もある、／海はいつも風ぎ、／波は白波、／船も見え／船には人も見える。」と「平原」同様に風景が拡張していく。拡張し遠望する視線の背景には、やはり「大東亜建設」という時代のスローガンがあるだろう。しかし、作品は、「もやもやのものは何だらう、／夕雲にも似てゐるが／限りもなく続いてゐる、／その一棧づつを下からかぞへ／はすかひにかぞへ／そして上からかぞへ／毎日かぞへてゐても／あたらしい数が出てくるのは／一体何のためだらう、」とリズムカルな様式の面白さへと視点を変える。一見ナンセンスな着眼が領土拡張と同調する視線をモノとしての障子に引き戻し、実体と錯覚のあわいとも言うべき空白の特質を掬い上げる。「もやもや」の無限感を流れる時間に引き付けて捉えた作品が「明日になつて見ないと」(同)である。「朝から白い紙を見てゐる、／いくら見ても飽きない、／いくら見ても／何も頭にうかんで来ない、／頭が舟のやうに軽い、／舟に帆はない、／それで僕の五十年は／ついきのふまで続いた、／明日もどうやら続くのだらうが／明日のことは分らない、」と「障子」は、その内側に住む自分の時間を顧みさせ、生の不確定さに思いを致すことになる。「見立てや着想の面白さ」が、時代の視線への同調を超えて対象の質感の把握に向かつている点に、モダニズム的方法が固有の詩法へと深化している様相を見ることができ。一方で、室内の視点は安定した情感もたらす。「雀」は、「障子をしめる、／しめこまれた雀がそのまま、／襖絵にはめこまれて／もう啼かうとはしない。／庭では冬の夕暮が落ちこみ／つちの底にまでしみついてゐる。」という『高麗の花』『故郷図絵集』時代の風流や枯淡の詩境に戻った観のある作品」(三浦)⁽²³⁾である。三浦が指摘するように、終り二行の「暗さと寒気とが土に沁み込むような味わいのある詩行」によって、雀が襖絵に化すという機知的な着想が固有の情景として成立していると言える。それと共

に、土を捉える触感的な確かさは、「つち澄みうるほひ／石路の花咲き／あはれ知るわが育ちに／鐘の鳴る寺の庭」〔寺の庭〕という『抒情小曲集』の感覚に遡ることができる。即ち、原体験によって形成された感覚の地点である。

「畳」の諸作品も機知的な着想から始まって時間意識に到り、あるいは安定した情感を形作る。「片翼」は、「こんなに細かい／行き届いた象眼が世界にあるだらうか。／梢から洩れた朝日が／畳のうへに下りて来て／葉紋をえがいてゐるなかに／小鳥の翼がちらとうごいた、うごいてすぐ消えた、」と繊細な観察を見せる。日と影に対する鋭敏さは、『星より来れる者』においても「日はあたたかくさしてゐる／その影はすぐ足袋ともつれて／ひとむらの篠竹の影と一しよに障子に映つてくる」〔家〕と描かれていた。馴染み深い情景は、「私は明日の朝を待ち／明後日の朝を待ち／その次の次の朝を待ち／片翼の刷かれるのを待った、／だがそんな翼なぞ／もう見たくも見られない、／百日に一日くらゐしか見られない、／誰かの手紙のやうなものだらう。」と僥倖の認識へと展開する。終り二行の手紙の比喩は、出会いの奇跡であるという置き換えのきかない生の時間を想起させる的確な比喩である。「礼儀」は、「畳は膝をえがく天才だ、／畳は人をうかび上らせる、／人は畳からはなれると／死が遣つて来る、／畳は花より鳥より人が好きだ。／あんな汚ない畳に／人はどれだけ生涯をえがいて行つたことだらう、」と人間と畳を図と地の関係で捉え、擬人法の鮮やかさにとどまらず、エロスの肉体から存在へと生の営みを掘り下げる。「人の匂ひ」は、「畳のうへに／朝がおつとりと訪れて来た、／緑をふくんだ光は／貝のやうな珠をつづる、／畳に嘗ての人の匂ひがのこり／人の匂ひは／花にもまがふ、／（略）／畳の遠くに／地平があり／人は去つて再び来ない、」と美しい比喩の後で、人の終焉を畳の地平の向こう側への退出として捉え、生活空間の連続面として生と死を位置づける。文字通り人が寝起きするのが畳の上であり、内と外を仕切る役割の障子よりも居住空間としての象徴性が高いからであろうか、「畳」

の章は「障子の歌」よりも生と死が肉體性を介して対照的に描かれており、感慨が直接的である。その中で「菊のかげ」は、慰藉の空間としての畳の美で完結している。「畳がかがやいて見える日、／こまかい目のさざなみが／寄せでは返し／もとの縫ひ目におちついてゐる日、／その美しさは昔から／人びとの脳にしみてゐる筈だ、／床の間の菊のかげが／鶴の翔るかたちを置き／そのかげは更けてゆく夜の下にある、／夜は柔かい翼のしたにあるやう／何時までもそのまま続いてゐる。」とモダニズム的比喩は穏やかな洋上に鶴が翔る典型的な瑞祥の図柄を構成している。一幅の掛軸の中にこの室内が収まっているやうな入れ子状の空間がイメージされる。

伝統的生活的な情緒を基盤とする「障子の歌」「畳」に比して、「窓」の擬人法は翻訳の受容を感じさせる。「耳」では、「窓といふものがある、／どの家にも／どのやうな人のところにも／窓の展かれてゐないところはない、／窓には扉があり／扉は開かれ／閉ぢられたりしてゐるばかりか、／ときには擬乎と耳を立ててゐる、」と「窓」は、外への通路というのみならず、聞き耳を立てる存在として人格化されている。「窓は奥の方に／よく見える眼を守つてゐる、／窓は窓を過ぎるものを忘れない、」と人の意識に関わらず世界を映し出すという独立性は、堀辰雄が訳したリルケの「窓」を思わせる。「窓 Ⅲ」（『文芸』2巻12号 昭9・12²⁴）は、「お前はわれわれの幾何学ではないのか？／窓よ、われわれの大きな人生を／雑作もなく区^く限^ぎつてゐる／いとも簡単な図形。／／お前の額縁のなかに、われわれの恋人が／姿を現はすのを見るときくらゐ、／かの女の美しく思はれることはない。おお窓よ、／お前はかの女の姿を殆ど永遠のものにする。」と断片を象徴へと変容させる視線の劇場として「窓」を歌う。「額縁」という把握は、犀星の「人はどんな生ひ立ちのなかでも／大切に心にしまつてゐる／一つの窓くらゐは持つてゐる筈だ、／それは滅多に人に話をしない／おとつときの額ぶち入りの窓だ、」という表現と特別な空間を演出する装置という点で似通っ

ている。「窓Ⅳ」〔『四季』17号 昭11・5〕は、「窓よ、お前は期待の計量器だ。／一つの生命が他の生命の方へ／
気短かに自分を注がうとして／何遍それを一ぱいにさせたことか！／／まるで移り気な海のやうに／引き離したり、
引き寄せたりするお前、——／かと思ふと、お前はその硝子に映る私達の姿を／その向う側に見えるものと混んぐら
かせたりする。」と映像の攪乱を通して偶然に翻弄される人間の姿を見、そのような人間の運命の媒体として「窓」
を捉える。堀は、「詩集「窓」」（「むらさき」5巻3号 昭13・3）において、「第三の詩で窓を幾何学的なものとし
て取扱つた詩人は、こんどは反対にそれを海のやうに千変万化のものととして取扱はうとしてゐるとでも云へよう
か？」と述べているが、リルケの〈窓〉は、規定と攪乱という対照的な力の象徴として捉えることによって、運命的
で受動的な存在としての人間を浮彫りにしていく。形而上的なリルケの〈窓〉に対し、犀星の〈窓〉は、「大きな深
い窓といふ鏡は／あきもしないで／町と通りの全景を／そつくり朝から映し出してゐる。」（「大きい窓」）と世界を映
し出す独立性が内面と外界を繋ぐ通路の喩に収斂される。「耳」の「僕」は、「おとつときの額ぶち入りの窓」を「開
いて物語をかき／そして寢れはてて蝗のやうになつて／死ぬ奴がある、／一体そいつは誰だらう、／骨と皮になつて
ゐた奴は誰だらう。／この僕さ。」と主体の意思によって〈窓〉を開け、運命を呼び込み、それに即して人生を全う
する。ここには、リルケのような超越的なものに支配される受苦的な存在という視点はない。「このごろ」は、「夕日
がささなければ／窓はこんなに／ゆがんで見えない筈だ、」と窓の歪みに着目する。これは、『鉄集』以来の実体感を
深める媒体への感受性であると共に、実体と映像を「混んぐらかせたりする」リルケの〈窓〉にも通う。しかし、犀
星は、存在論的な象徴性へと押し上げていくのではなく、「しぐれのはらつくやうな／そんな夕日」「まるで水のやう
につべたい」と視覚を触覚に拡大し、「あのひとが水の中から／水の脈のあひだから／こんにちはといつて現はれた

ら／僕は水の上に大きく書くだらう、」と歪みという現象が感覚を活性化し、幻想を開いていくことを描いていく。犀星において、リルケ的な〈窓〉の形而上学は主体が世界と関わる際の姿勢の隠喩に転化するのである。

記号化された対象を自分と世界との関わり方において捉え返し、肉体性を賦活するという詩法は、第五章「家」や第九章「木について」の柔軟な表現を生み出すのであらう。「谿谷」「家」は、「川があり／谿は迫り／橋がかかり／橋のたもとに一軒の家があつた。」と典型的な山間の光景を描く。「人は此処で憩ひ／また山を踰えてゆく、／谿間に夕がおとづれ／夜が人の呼吸のそばに来る、／ただそれだけの風景にすぎない、」と視覚的な時間の推移がそのまま人間に浸透していくような連続性によって、山水画の画題のような伝統的な風景は等しく時間が巡る対象として存在の根本的な相貌を現す。自然と人間の根底にある時間性の把握によって、「人は寝る、／寝る人は何も考へない、／谿間もそのまま暗くなるだけだ。／小ぼけな家の軒に／ぶら下がるやうにして／山嶽も／森も／谿流も寝るのだ。」と隠者の静謐な生活を想起させる冒頭の光景は、生命の原質を滲ませる野性の光景へと変貌する。同じく「家」所収の「傾く家」でも、「夜がおとづれて来れば／寝るだけの／雨と夜つゆをしのぐだけの家にすぎない、／人のゐないあひだは／野山の風がしづかに坐る。」と人間と自然の置換性を描いているが、生活の側から自然を捉えており、調和的な関係性にとどまっている。これに対し、「谿谷」の「家」と自然は、構図の中心を反転させる生命が拮抗し合う存在である。「時計」「木について」は、「木は時計を見たことがない、／木の生きている細部にふれて／時計をはかつて見たらどういふものが現はれるだらう。／僕は木に時計が下つてゐないことを／寧ろふしぎさうに／見上げてゐる。／緑の中／緑の溶けた枝のあひだに／僕は何時かそれを見出す日があるだらう。」と年輪に刻まれた時間を「時計」として直接的に視覚化しようとする。モノである「時計」が生命体である「木」から生じるという想像は、

唐突なようにいて、媒体を通さなければ可視化できない〈時間〉の本質に触れている。「木」が受容した時間を計量し対象化するのが「時計」であり、時間の経過という生命の核心を端的に表象するのである。木に下がる時計という発想は、夙に、『抒情小曲集』の「秋思」において、「わがこのごろのうれひは／ふるさとの公園のくれがたを歩む／（略）／まれに時計をこぬれにうちかけて／すいすい伸ぶる芝草に／ひとりごととしつつ秋をまつなり」と季節の訪れを察知する表象として見られる。同詩集所収の「あらし来る前」でも「震へる木ぬれを眺むれば／あらしは今遠方にありて／次第に近よらむとするとし」とあり、梢は来るべき時間の前触れとなる媒体である。『抒情小曲集』では梢の感知と時計による可視化の関係性が明瞭ではなく、暗示的な行為にとどまっていたが、「時計」では時間が刻印される対象（「木」）と計量する道具（「時計」）を記号的に繋ぐことによって、モノに変換しなければ実感できない〈時間〉を表象するのである。「緑の溶けた枝のあひだ」から現れる「時計」は、生命の活動を貫き成立させる根拠の実存的な形象である。

四 外在する〈女性〉

『美以久佐』『余花』には女性をテーマにした作品が多い。「日本の女性の美德の称揚」について、三浦は、「当時他の詩人たちがこぞって歌い上げた主題である。」と述べている。⁽²⁵⁾これは、櫻本富雄が紹介している『二千六百三年版文芸年鑑』（日本文学報国会編）の「詩部会の性格と動向」（西条八十）が、昭和一七年の八、九月に「日本の母」顕彰運動」を行い、高村光太郎、佐藤春夫、尾崎喜八、八十が読売新聞に訪問記事を執筆したと報告していることからも、戦時下の主要なテーマであったことが窺える。『美以久佐』（「みいくさ／銃後を詠める」）の「女性大歌」は、

銃後の守りとしての女性像が色濃く表れている。「すめらぎのははなりわれは／すめらぎのをとめぞわれは／すめらぎのまもりぞわれは／すめらぎのまもりのははぞ」と常套句をそのまま用いているのは、犀星には珍しいことであり、類型の域を出ていない。しかし、「かぐはしや遠き代のすがた、／おもひめぐらせ日の乙女、／おもひめぐらせ山吹の／花のもとえに書きしるす／歌をいのちにまもりたる／鏡も匂ふ万葉の／大和の母もみそなはせ。」という歌い起しが注意される。国の繁栄の礎を歴史の起点に求めるといふ発想自体は、「わが大日本は、万世一系の天皇のお治めになる国であります。（略）臣民はまた先祖このかた心をあはせて、天皇を大御親と仰ぎたてまつり、忠孝一本の大道をよく守つて、生生発展して来しました。これが大日本の世界に類のないところであります。」（『初等科修身三』昭17）という教科書的な皇国史観をなぞっているが、「山吹の／花のもとえに書きしるす／歌をいのちにまもりたる」と心を歌に託す行為を歴史の継承の主体に据えている。概念的な特定を離れた受け渡す媒体としての歌への関心であり、言葉を扱う詩人である自己の意味を確認する視点でもある。王朝小説「山吹」（『中日新聞』昭19・1・20（4・26）²⁷）の大和の宮司の娘山吹は、検非違使ノ尉紀介と一匹の虫を眺めつつ人の命について語り合う。紀介は、「お身は女の身であられるが、お身の命はまた一人の男の命に合はさなければならぬです。」「われら一人の命ではない、歴史のなかの命をわれら自身でつくり上げてゆくのです。」と言う。「わたくし悲しくなりますと死にたうございます。」という山吹の感慨に対し、紀介は、「その言葉にはいつはりはない。そしてそのやうな優しい心をまもりながら、たわいないものを守つてみな来たのです。」と応じる。山吹は、旅から戻る紀介との再会を避けるために、殿仕えをしている左兵衛ノ佐俊光の邸を辞し、左中弁成成に仕えることとなるが、そこで和歌を書き付けた薄葉を広成に見られてしまう。それは、「つぶらな、しかし心をこめた、間暇をとちこめた手蹟」であり、好きな人に対して

「いつもたいせつにしてゐてこそ貴いが、それに従ふことでそのたいせつな気持のくづれることを恐れる、そんな氣持」である「妙な危ないもののへり」を取り入れて、作られてゐた」歌であつた。繊細な心の綾を表出した歌は命を守る態度と重なる。即ち、傍から見れば「たわいない」が、本人にとっては譲れない大切なものを注意深く守り抜くことが、命の核心である「優しい心」であり、歌の心でもある。心の中の最も微妙で柔らかな部分を形にするのが〈歌〉であり、その歌の心を以て女性は命を後代に伝えていくという認識は、銃後の女性像という時代の言説には回収されない深みを持つ。命の継承者としての女性像は、例えば、『いくさのには』（野田宇太郎編 豊国社 昭18・8）所収の竹内てるよ「悠久」に見られる。「手のひらを純潔にして／人生の実務を受け／すこやかに地をつぐものを育てる日に／友よ／地上の時のみじかさをかぞへよ」「地上に太陽の光のあるうちに／女よ／今日の悠久を 明日の永遠につなげよ／世界の母のたゝかふ日に！」と命を育み養うという役割は、戦時下の現在に収束していく。従つて、「今日の悠久を 明日の永遠につなげよ」という超越性も、普遍的な願望としてではなく「わが大日本は万世一系の天皇をいただく国でありますから、御稜威のいよいよ高く、皇室のいよいよおさかえになることは、やがてわが大日本のとこしへにさかえ行くことをしめして、私たち国民のこの上もないしあはせであります。」（『初等科修身 三』）という神国日本の必然的發展として時代の文脈に同調する。永遠性を神国日本の特徴であると見做す時、戦を担う軍艦も女性として表象される。『辻詩集』（日本文学報国会編 八紘社 昭18・10）所収の深尾須磨子「沈まぬ船」では、「船だ 軍艦だ 沈まぬ船だ／粘りづよい日本の女そのものだ／捨身に生きる日本の女が／祖国に捧げる人柱だ／（略）／大東亜の海から世界の海を絶体不沈の船で埋めるのだ／さうだ 女が 捨身に生きる日本の女が／沈まぬ船になる秋が来た」と「軍艦」は「日本の女」という喩によつて精神的象徴になり、「日本の女」が「沈まぬ船」に喩

えられることによって命は抽象化され、戦争への眼差しが観念化していく。これらの作品に比べて、犀星の「歌をいのちにまもりたる」は、特定し得る方向性や内容は示していない。しかし、「山吹」のように観念化されない心と命という核心も描いていない。第二連は「大和の母もみそなはせ、／戦ひ勝ちて南洋の／もろ国おさめ^{みんなみ}廻^{めぐ}かにも／日のみ旗こそ輝けり。／日のみ旗こそ輝けり／日のもとまもるをみなぞわれら／日のもと乙女ぞわれら／日のもと母たるわれら／こぞりつくさむ日のもとに。」と日本軍の快進撃を寿ぎ、第三連では「をみなゆえ^{ゆる}剣はとらず／いくさにはゆくことなけれど／おさなかる子をまもりて／おさなかる子ををしふる。」と銃後の守りは子供の命に象徴される。これは、「歌をいのちにまもりたる」と響き合うが、「まもる」ことの繰返しが作品のリズムでもあるこの詩は呪術的な祈念の歌であり、命の実感を受け渡す媒体としての歌の言挙げは自立していない。従って、その主体としての女性像も守る母性という銃後の文脈に収まってしまふ。王朝小説から擱んだ、歌を介して心と命を受け渡していく女性像は、歌い起しの部分にその片鱗を見せるのみにとどまっている。歌の起源は皇国史観的な歴史の起源に吸収され、女性も観念的記号と化して現代に接合してしまふのである。

観念性と生活実感が継ぎ合わされているのが、犀星が描く銃後の女性である。『余花』（詩集 千代よろづ世）所収の「梅花の下」（初出『婦人朝日』昭18・2・3）は、「日の本の梅花の下／日の本の女の人ら／くろかみを結び／もろ手を清め／そで振り神のみ歌をうたふ。」（第一連）と「女性大歌」にも通じる巫女を思わせる姿から始まる。第二連では「日の本の梅花の下／野の菜のあつものをささげ／乏しきゆう餉をすすめ／敢へておもてあからめるあなた方／あなた方のゆびは／春の日にこそ／笛のごとく鳴る。」と簡素な食事を尊く感じさせる優美な手を描く。第三連では「日のもとわれらの姉妹／戦ひのあなたにこもり／身づくろひ山河をまもる／ゆうべの燈びくらく／ゆうべに

干魚あぶるとも／日の本に梅花燦としてかがやくあれば／われらの姉妹みな朗として気高し。」と生活が逼迫していく中でも誇り高き女性たちを賞賛する。「梅花の下」で、食の窮乏という最も現実的な銃後の問題も露出し、「ゆうべの燈びくらく／ゆうべに干魚あぶるとも」と生活感を滲ませていく。「梅花」の象徴性にそぐわない食の現状の直接的な表現は、生活人としての犀星の強靱さが物事を捉える基盤であることを窺わせる。『日本美論』（第一章「統後」）所収の「組長」は、隣組の組長を務めた経験がモチーフである。「此処にあるものは緊めつけた／痛いやうな心だ、／澄み切った森とした気持ちばかりだ、」と国のために尽す引締まった気持ちを述べつつ、「僕は此処を出て／また町に出／そして再び此処をまもる、／空襲のときもさうであらうし、／またへいぜいは此処で書きものをする。／書きものには涼しく／冬はあたたかい。」と防空壕を仕事場にする効用を語ってしまう。「己れをまもり家の郎党をまもり／隊をまもり／町をまもり／国をまもるために息づく命である。」とは、したたかな生活人としての感覚を手放さず、その上に成立しているものである。犀星は、同じモチーフを「壕の中」(『神国』)という随筆でも書いている。「彼は凡ゆる機会で組長といふものががらでないことを知つてゐた」が、「組長としての彼は腕時計を見い見い、小さなバケツに八分目まで水道の水を充たすためには、十五秒かかり、井戸のポンプからみ上げるには四十五秒かかることや、待機した十人の人を一どきに呼び出すときには一分間で集合できること、寝室から担架で妻を庭まで出すだけは、一分四十秒かかることを彼は研究してゐた。」と役割の緻密な遂行を怠らない。「まもる」ことは観念や掛声ではなく、現実的な行為であり、その現実性が女性を賞賛する場合にも状況把握の視座となる。「みがきをかける」(『余花』・「千代よろづ世」)では、「塩も／砂糖も／あなた方が配れば／莚蓐ですら昔より美味い／金剛石よりありがたい／菜つ葉はかんざしのやうな花を着けるし／電気もかゞやきを増して来た。」と

「人の心の深くなつたこと」を配給の食糧に託して語る。この作品は、『詩集 大東亜』（日本文学報国会編 河出書房 昭19・10）にも収録されているが、二二六名の詩人の内で犀星のように配給の食糧をモチーフにしている者は、他に見当たらない。「軍事保護院献納詩」と題されたこのアンソロジーには、「敵、撃滅」（岩佐頼太郎）「大君に捧げまつらん」（江間章子）「勇士の家に捧ぐ」（岡より子）「戦陣の諸君へ」（千家元麿）「軍人精神」（高村光太郎）「軍人」（瀧口武士）「傷痍軍人の歌」（長崎透）「兵士の顔」（人見東明）「戦病の友に捧ぐる歌」（山中散生）等、軍人や兵士、あるいはその精神をモチーフにした作品が目立つ。その他、靖国神社、軍神、大アジア等、軍国的イデオロギーが直接扱われている中で、生に不可欠な食を題材に選ぶ犀星固有の視点が窺える。生活者としての感覚が犀星に如何に深く根差していたかは、『美以久佐』の「みいくさ／銃後を詠める」の章の冒頭作「勝たせたまへ」が、「食ふべくは芋はふとり／銃後ゆたかなれば／みいくさびとよ安らかなれ／みいくさは勝たせたまへ」と歌っていることから読み取れる。勝利の前提として、何を措いても食糧の確保を想定するのである。「みがきをかける」では文字通りの命の糧に即して戦時下の「人の心」を昇華しようとしているが、「何も恐れるものはない」という類型的な観念論に収束しており、生に対する現実的な視点が生かされていない。

これに対し、命と直接向き合っているのは、「哀笛集／さけがたきもろもの哀歌」と題された第三章である。この章では、とみ子夫人が昭和十三年一月一日に脳溢血で倒れ、一命をとりとめた経緯に添って歌が詠まれている。同一のモチーフを繰り返しつつ焦点をずらしていく詠み方は、斎藤茂吉の『赤光』（東雲堂 大2・10）を思わせる。「一よもすがら」では、「庭深く／煌々と灯を点けにけり／こよひひと夜の／いのちまもらむため」「庭深く／煌々と灯は点けにけり／死とすれすれの／人をまもらむ」「ひと夜さを／死に絶えゆかむ人ひとり／息づききこゆ

／夜の深きに／庭深く／われよすがらひと夜さを／生きなむとする／ひとりをまもれり」と生死の間を行き来する状況に応じて、「まもらむ」という決意がその都度立ち上がる。一方で、「死とあらがひ／生きなんとする人のする／欠伸ばかりの／夜は明けんとす」「歳寒く／ひと夜明けたれ森として／生きのびしひとの／欠伸きこゆる」と觀察的な視点も保持されている。これは、「二 生きのびし人」において、「生きのびし／欠伸はあはれ絶えまなく／生きのびしことを／冷笑ふにやあらなむ」「死をあび／死にあらがひ 人ひとり／顔をしがめつ／かへり来にけり」という無惨さから目を逸らさぬ視線に繋がり、「三 静か居」では、「ひそまりてあたまのありか／しばし見えざれ／まなこは何を／みいるともなき」「ひつそりと芥川龍之介の／丈たかき歩みも／冬日のあなたに／消えゆきにけり」「いつさいの／ものみな生けり生けることの／いみじきかなや／大き呼吸つく」と虚脱と亡き芥川の幻像を経て、生のいみじさをしみじみと考えるのである。「静か居」は、『赤光』の章題と同一である。後年、犀星は、『抒情小曲集』時代について、「茂吉の歌さへ見れば読みあさり、ことごとく暗誦して自分のなかに融かしこむことをわすれなかつた。」「白秋がわたしの詩の右のまなこをかがやかせてくれたのに次いで、茂吉もまた私の左のまなこをかがやかせてくれたのである。」と回想している（「左右の眼」²⁸）。夫人の命の危機に直面した犀星が、茂吉の生の凝視を思い浮かべていたことは、大いに想像される。『赤光』が、「みちのくの母のいのちを一目見ん一目見んとぞいそぐなりけれ」「うち日さす都の夜に灯はともりあかりければいそぐなりけり」「ははが目を一目見んと急ぎたるわが額^{ぬか}のへに汗いでにけり」「死にたまふ母 其の一」「はるばると薬をもちて来しわれを目守りたまへりわれは子なれば」「寄り添へる吾を目守りて言ひたまふ何かいひたまふわれは子なれば」（「其の二」²⁹）と前の歌の措辞を踏まえつつ、鎖の輪を繋ぐように緊密に展開していくのに対し、犀星の歌は、その都度の発見、感情の差異を率直に表出しているという印象を受け

る。差異的な表出は断片的であり、「いみじきかなや」という感慨を押し出していく求心性はない。時間の経過に添って辿った観察は、生の凝視には届いていない。

『美以久佐』にはまた、かつての市井鬼ものを思わせる「哀歌／街の歌 九首」（第七章）もある。「つるに／この少女も／犯されてゐしか／はたちにならぬ／この少女はも」「この少女の／ひとみに／ひとすちの／抗がへる光／さしもすれども」「いまは／男を恐れ／やちまたに／呼吸をひそめつ／生きてゐにけり」「汝にかはり／復讐してやらなむ／あまたたび／復讐してやらなむ／かくわれの思へど」「ふたたび／この少女を／見ることあらざれど／復讐はきつと／してやるべし」と単刀直入に性を取り上げている。『聖処女』（新潮社 昭11・2）の閃子や「龍宮の掏児」『文芸春秋』14巻3号 昭11・3）の切子の運命の核心を改めて捉え、「復讐」の代行によって、〈性〉を基盤に持つヒロインの活力を再び作者の側に戻そうとしているかのような印象を受ける。古典を介して得た、命と心を伝えている女性像、とみ子夫人の発病から見えた命の感触、銃後の生活実感、これらは未だ焦点を結ばず、〈性〉という基盤の再確認と併せて並列的な関係性にとどまっている。犀星は、「詩歌小説」で「戦争といふもののいのちの別れめや、それがいかに小さいものに影響してゐること、そして国民生活の呼吸づかひなども挙げられるべきであつた。」と述べているが、新たに女性を捉える視点には到っていない。

『詩集 大東亜』における銃後の母は、戦地に赴く息子を雄々しく送り出す姿に集約される。菊池美和子「梅の花」は、「あゝ 若い兵士たちの血潮よ／祖国のために今、惜し気もなく流されてゐる／永遠の嘆きを湛えて微笑む母たちよ」と葛藤を率直に歌い、坂本茂子「母のうた」は、「かしこくも わが大君は／米英を うてとのたまふ／ひたすらに おほせかしこみ／いとし子に うてとをしへぬ／われもまた み国の母ぞ。」と心を奮い立たせる。町田志

津子「祈りの力」は、「子を捧げ背を捧げし／女らの祈りの涙／清浄なる河と流れ／野を奔り土を潤し／こゝ豊かな母胎より／若葉は青き炎と燃え／麦の穂しろがねに輝き／空を衝く」と命の源としての祈念を描く。葛藤を超えて命を支える母の包容力を賞賛すると、鈴樹昌「日本の母」となる。「日本のお母さん／花よりのしいお母さん／だから戦地の兵隊さん／夢を見ながら／母さんと呼ぶ／日本のお母さん／やさしいやさしいお母さん／だから強い兵隊さん／戦死するとき／母さんと呼ぶ／日本のお母さん／富士より気高いお母さん／だから偉い兵隊さん／神さまになり／お国を守る」と〈母〉は、楽しさ、優しさ、気高さを兼ね備えた全円的な存在であり、息子である兵士たちが回帰する永遠の母性となる。母性は魂を英霊へと高める媒体の役割を担うのである。

この〈母〉の包容力から媒体的役割を外し、無限抱擁にしまったのが、犀星の「日本の母」『余花』・「千代よろづ世」初出『婦人朝日』昭18・2・24である。「あふれる謙遜にして／しかも下ることなく／毎時も微笑をたたへたる無縫の母／愛情よりほかに何もいらぬ／いたはりは無限の泉にして／しかも一切濁ることなき玲瓏透徹／お前らの好きにするがいい／お前らに何の私がいらう／お前らの好きにするがよい／さういつて一切こたわらざる四面真実」と『抒情小曲集』時代の信条を述べる生硬さにも通じる表現で、無限に受け入れ許容する存在として〈母〉が描かれる。慈愛という視点に関して言えば、先に挙げた「日本の母」顕彰運動の連載（執筆者は日本文学報国会会員四九名、『読売新聞』昭17・9・9～10・31）を単行本化した『日本の母』（日本文学報国会編 春陽堂 昭18・4）⁽³⁰⁾の序文で、「勇気であります。勤勉であります。堅忍であります。無私であります。慈愛であります。これを一言にして申しますれば、献身的精神の権化であります。」と日本文学報国会会長である徳富蘇峰が述べている「皇国女性の伝統的特質」に含まれる。しかし、犀星の「慈愛」は、蘇峰が顕示している「皇国」的諸概念を超えて絶対的

な愛情に収斂してしまう。もっとも、この無限抱擁的〈母〉も、「そのこまやかな天衣無縫／為して可ならざるなき愛情曠として／世界を圧して余すなし。」と世界に冠たる日本という文脈に吸収されてしまうのであり、時代の言説を相対化するには至っていない。しかし、現実的な制約を超える愛情の湧出は、女性の諸相の根底にある原像を描き出す端緒となる。

五 詩人の決意

『日本美論』（「日本人」）の「ペンと剣」では、「剣も／銃も／取ることを知らないかはり／運命は一本のペンをあたへ／銃と剣のかはりにせよと命じた。」「最後の最後まで持ちつゝけ／まもり続けるものはペンより他にない」と詩作に賭ける決意が述べられる。「いふなかれ／すでに生気なしと、／ただよりよき運命の下に／そのみちびきに従はんとするため／ペンは命の終まで持ちつゝけるのだ。／何をまよふのだ／何を用もないのに遜るのだ。」という箇所には、非生産的な存在への冷ややかな視線を意識し、自らを励ましつつ昂然と顔を上げようとする姿がある。「初めに」で触れたように、開戦によって一躍厚遇されるようになった詩人たちの様子が「神国」には描かれていた。しかし、戦況の悪化と共に、「人びとは文弱の徒といへば口ぐせに草花詩人とか、へぼ詩人とかのかげ口を叩かれ、いつも詩人は何か末席に坐らなければならない、遠慮深い否応なしの控へ目を会合のときなどに強制されてゐた。」「（神国）」という状況に戻りつつあったのであろうか。坪井秀人は、『声の祝祭』において「『愛国詩』は戦争に乗じて詩人にラジオ放送という〈公器〉を与えた。しかし、戦争という現実依存し続けたそれは戦局のグラフをなぞった残骸をしか私たちに残していない。」と述べている。³¹ 同書の「付録 朗読詩放送の記録／Ⅰ 〈大東亜戦争〉下における

朗読詩放送（一九四〇～一九四五）は、NHKで放送された朗読詩を『番組確定表』に基づき一覧表化したものである。昭和一七年の放送回数は一三二回、昭和一八年の放送回数は一三三回と総回数こそ五角であるが、昭和一七年一月、一二月が各一回、一五回であったのに対し、昭和一八年一月、一二月は各七回であり、隆盛に陰りが見える。これが昭和一九年になると、一月三回、二月五回、三月二回と、「朗読の放送回数はすでに半減していた」（坪井）のであり、犀星が語る「いふなかれ／すでに生気なし」とは、翌年には急激な回数の減少として顕在化してしまふ詩の気運の沈滞が既に漂っていた状況を指すのであろう。逆境に戻りつつある中で、犀星は改めて詩人としての存在意義を確認するのである。状況が変わろうとも詩人であることは一貫して犀星の自己証明である。

それは、「四」でも述べたように、生活人としての強靱さに支えられている。「用意」（『余花』・「千代よろづ世」）では「足手纏ひの妻子の餓多ない金を用意し／それを持たせることに遅れをとらないよう／僕の考へもそこに置かねばならないのだ。／その用意もすでに為し終へた／只、仕事だけが中途半端だ／じたばた騒いでも傑作などは書けない／だからつまらない一行を千古に磨くだけだ。」と家長としての役割を果たした上で、粘り強く精進しようとする。これ以前にも犀星は、「文学は文学の戦場に」（『新潮』35巻7号 昭19・3³²）の中で「私は私の文学だけを益々深くそだてることを忘れないやうにしたい、私が生きて役に立つことはこの文学をいつくしむことだけである。」と述べている。これは、自己限定的に自らの資質に即しようとする態度である。「戦場に」（『余花』・「千代よろづ世」）は『軍神につづけ』に発表された作品であるが、「我々の感謝や／嘆賞や／渴仰や／褒め言葉などは／何の役に立つものではない／我々の詩も／結局詩であるほかの何物でもない／鯨張つてみただけの／がちがちした言葉のあつまりだ。」と「詩」の実効性に対して覚醒した認識を述べつつ、「我々はこころの底にある／あらはしがたいもので只いつも／

どうも有難うといふ外には言葉がない／戦場にある人にはいふ感謝すらない」と使い慣れた感謝の言葉でしか表出し得ないという逆説的な形で「こころの底」にある膨大な感情を描いてみせる。作品は「何が通じるといつても／眼と眼をあはせばみんな分るのだ。」という予定調和に落ち着くのであるが、実効性を自ら否定する詩の言葉は、「長期戦／日頃見慣れたわが重工業地帯の風景には／何の変わりもないが／今は「精神」よりも強烈に しづかに／われらが物こゝに／生きるを感ず。」と風景の即物性の実存を読み取る小野十三郎の「物質の原にも」と共に、同アンソロジーの中で異色である。

「作家のたましひといふものは、どういふ処にゐても、猫の目のいろのやうに変わるものではないのである。」（『文学は文学の戦場に』）という詩人の倫理は、海軍大将山本元帥の戦死（昭18・4・18 公表は5・21）や友人の出征というモチーフを扱っても独自の視点を見せる。「行ひの絶頂——山本元帥賦」（『日本美論』・「銃後」）では、「いのちをささげようとする、／さういふ行ひ」について、「人はその行ひに敢然と打つかる、／打つからなければゐられない瞬間がある、」と述べ、「打つかつたときから人は／神のこころをとり入れることが出来／人びとはその人を神の座に直す、／さういふ瞬間は滅多にやつて来ない、／五十年待つてゐても／来ない人には来ない、／百日の間に来る人には来る、」と自己犠牲の意味を降臨として捉え、時間論的な感慨を表出する。他の詩人の扱い方を見ると、佐藤春夫は「み霊かけりけむ——山本元帥戦死の報を聞きて——」（『奉公詩集』）で、「いさをしとほは永久に朽ちねど／うつそ身は／大君にたてまつりて／ますらをぞ花と散りぬる。」という英霊を悼む典型的な措辞を「やぶこ賤奴らが手を負ひて／命すぎぬるか、／われらが旗頭。その仇を／つはもの将兵はいふもさらなり／国人すべていかでか忘れん／撃ち撃たん／み心を継がでやはある。」と士気の鼓舞へ繋げる。英霊としての元帥への哀悼は明治以来の国民国家的な詠嘆をなぞっている。例

えば、近代日本最初の対外的戦争であった日清戦争後に出版された新体詩の入門書『新体詩歌自在』（中村秋香 博文館 明31・11）では「日に月に益々多事多難なるべき我が日本帝国を双肩に荷ひ、これをして必ず国威を四表に宣揚し、以て世界の日本たる名実を完からしむるの大任に当れるものならずや、」という目的意識の下で、戦争や愛国に関する項目を従来の和歌の類題集に比べて大幅に増やしている。そこには、「君のためにとつるぎ太刀、みをすてゝこそ名はのこれ、」（「人事部／戦闘」）「ますらをの名をのこさむとには、もとより死をも辞すべきならず。」（「人事部／兵士」）「いざ事あらば国のため、高きいさをゝあらはして、千歳朽ちせぬ名を残さむ。」（同）「我が日の本の大丈夫は、いでやたぐひもあらしふく、木末のさくらいさぎよく、ちりてぞ残すはしき名を」（同）「むくろも魂も何かせむ、すべてを君にさゝげつゝ、皇国のためにつくしてむ。」（「人事部／愛国」）等の用例が並んでいる。春夫の哀悼は近代国家成立期の感慨の枠組にとどまったままで、いわば超時間的な美意識として保持され、「軍神につづけ」という現代のスローガンに難なく接合する。「軍神につづけ」とは『軍神につづけ』の「はしがき」によれば、「日本文学報国会が二度目の十二月八日を迎えるにあたつて、大政翼賛会の依頼に応じ、国民士気昂揚のための標語として」選ばれた言葉であった。「賤奴^{やいこ}」という難解な読みも併せて、今村冬三が指摘する「（詩の非口語化）」という姿で地表に露出した、詩人たちの特権意識への安住ぶり」（『幻影解「大東亜戦争」——戦争に向き合わされた詩人たち⁽³³⁾」）が窺えるが、それは春夫の場合、スローガンをも古典的な美意識に吸収してしまうことでもあった。三好達治も「かの空を見よ」（『干戈永言』 青磁社 昭20・6⁽³⁴⁾）で「一度は山本提督^{ふたたび}／二度はまた古賀提督／提督の身を陣頭に／機上に戦死し給ふと／一億の民はきくなり」と「一億の民」の代弁者として語り、「心張り毗決し／いはけなき童^{わらは}べさへも／あそここの日／かの空をまたかの海を／今はただ復讐^{いっさ}の戦^{には}の場と／提督のみ魂のまへに誓ふなり／げに百度も誓ふ

なり」と国民一丸となつての必勝祈願を行う。集团的イデオロギーの上に成立している春夫の美意識、大所高所から国民の声を代弁する達治に比べて、犀星は、元帥も自分も時間の流れの中で生きる存在として捉えている。即ち、個としての立場から元帥の死と向き合っている。

若い友人の出征を見送る「今年の花」「余花」「千代よろづ世」では、「僕はひろげられた日の丸の旗に／武運永へに幸くあれとしたため／そして若い友を戦場に送つた。／若い友は信ずる人の署名を得て／靴をはきながら／じつと僕の眼を見入り／もういふこともなく／では行つてきます／あちからも／書けた詩だけはかいて送りますから／詩だけは見てくださいといふ。／僕は大きくうなづいた／詩も魂もたしかにうけとる／君は君だけの詩人のはたらきをしてくださいと／僕は何度もうなづいて見せた。」と両者の絆として「詩」がクロースアップされる。日の丸への寄書きに託す感慨という設定は、野田宇太郎「旗の別れ」(『いくさのには』)にも見られる。「征く人は／真新しい日の丸の旗をもつてきて／何か書いてくれといった／目にいたい白地日の丸／このけがれなきものの上に／いくさにも征けぬ私が何を書き／何が書けよう／私の字だけが脱けてある旗をひろげる／この友の戦野の姿はさみしかつたが／そのまま黙つて押しかへし／御健闘をと　ただひとこと／じつと手を握つて／別れた」と「いくさにも征けぬ私」の負い目が率直に吐露されている。これは、「詩」を「魂」の重さとして捉え、「君は君だけの詩人のはたらきをしてください」と言う犀星、あるいは「何を用もないのに遜るのだ。」(「ペンと剣」)と自己を叱咤する犀星とは対照的である。いかなる場合においても犀星は、詩人としての個を自己の根拠に据えるのである。

犀星は『日本美論』の「序詩」で、「日の本のしまね白なみ、／日の本のあかつき茜、／日の本の夕つくれなみ、／ならびある／み宝み声／あげてたたへば／日の本に数し知らざる巻こそ重ね／記せどもかぎり知られず／あまたた

び笛のごと鳴りも高まれ。／鳴りも高まれ。」と歌い、日本の美を讃える歌を「笛」に喩えている。自ずから鳴る楽器という比喩は、春夫も用いている。『大東亜戦争』（竜吟社 昭18・2）⁽³⁵⁾の「自序」で春夫は、「大東亜戦の事既に雄渾無比の詩にして更に拙辞を連ねて歌ふを須るざるに似たり。否、歌はば以てホーマーを凌がざるべからざるを。歎ずべし、無才、警へばわが詩は暴風裡の樹梢に懸けたる琴の如し、絃は自らに鳴り出でてしかも調を成さざるを恥づ。」と述べている。春夫にとって、そもそも「大東亜戦争」は一大叙事詩であり、詩人はそこから靈感を触発される存在である。犀星の「笛」が風土と歌の密接な関係性の比喩であるのに対し、春夫の「琴」は詩的主体としての現代という時代の比喩である。先にも触れたように、イデオロギーも〈詩〉的に捉えてしまう融通無碍な美意識がイデオロギーに回収されてしまう危うさがある。敗戦後、春夫は『佐久の草笛』（東京出版 昭21・9）⁽³⁶⁾の「はしがき」で「境涯は罪なくして配所の月を見るに似たりとや云はん、」と菅原道真の冤罪にわが身をなぞらえており、集団的イデオロギーに無前提に従ってしまったことへの自責の念はない。これは、『奉公詩集』の「自叙」で、「一旦緩急アレバ義勇公ニ奉ジ」という「聖言」について、「身は生れ得て文弱勇武の徳なしと雖、豈満身父祖に承けたる熱血の公に奉ぜんとする微忱なからんや。時を思ひ事に感じては屢々沈吟し永言す。」と詩人の立場で「大御言葉」を「実践躬行」したという思いに由るのであろう。文人的美意識に自足する春夫の限界が感じられる。

犀星の風土讃仰にも危うさはある。「土」（『余花』・「千代よろづ世」）では、「土で民の小唄がつくられる／土で歌や詩がつくられる／土で／どんな大戦争でも勝てるのだ／土はだから世界一杯にひろがる。／土に神がいます日本で／土が紫の雲を招くのが当り前だ。」と夙に『抒情小曲集』に表れていた土着的感性が安易に神国を实体化してしまう。また、「神国童謡」（『余花』・「千代よろづ世」）では、「けふも猿共の艦くつがへり／猿共のあまたたび叫ぶを聞

きたり／この猿共の石鹼づらの／一つを余さず叩きのめさん／千代よろづ世まで撃たなん／足のゆび手のゆびもヘン折らん」と「鬼畜米英」の掛声に無反省に乗り、犀星の特徴である肉体的思考が上滑りして野蛮な罵詈雑言になってしまふ。安西冬衛の日記（昭18・2・28³⁷）はこの作品に触れているが、「室生犀星の「神国童謡」毎日に載る。ガラクタ詩人也」と一蹴している。表記のレベルから表現に極めて自覚的であった冬衛には、蕪雜な措辞は堪え難いものがあったのであろう。

土着的感性と肉体的思考が時に感情を単純化し、集团的言説に還元される作品を生みつつも、犀星は詩人としての個に即そうとしている。生活人としての現実感覚を併せ持っていたからこそ、「結局詩であるほかの何物でもない」という把握が可能だったのである。

終りに

犀星の「愛国詩」は、「草莽」「天皇の赤子」「大東亜の夜明け」という慣用句、類型句を自らの肉体を通し把握する個的な時間性と臣民の意識が交差する地点に成立している。個の時間と歴史的時間を繋ぐ命を実感した場合に王朝的美意識やそれを踏まえた風土の美は固有のエロス性を滲ませ、類型を超え。更には、モノに流れる時間と人が生きる時間を等しく捉えることによって、存在を環流する時間に思いを馳せるのである。愛国詩的な素材を用いつつ、偏狭な観念性から解放された状態で日常的なモノに固有の時間を刻んでいく命のあり様を見つめていく。

時にスローガ的な言説に乗って野蛮な感情を増幅させたり、銃後の女性像に関しては生活人としての現実的感覚と古典的美意識が無媒介に接合してしまうという問題を孕みながらも、詩人としての個が自己の根拠であるという意

識は一貫している。「初めに」で触れた、本質に即して深部に入っていく詩作とは、肉体性を媒体として繋がりの中に固有の時間を感じ、歴史の身体と自己を通底する命を捉えることだったのである。

〈注〉

- (1) 『神国』（全国書房 昭18・12）所収。
- (2) 引用は『室生犀星全集』第6巻（新潮社 昭41・11）による。
- (3) 引用は『室生犀星全集』第8巻（新潮社 昭42・5）による。
- (4) 引用は『三好達治全集』第2巻（筑摩書房 昭40・2）による。
- (5) 引用は『定本佐藤春夫全集』第1巻（臨川書店 平11・3）による。
- (6) 伊藤信吉『室生犀星——戦争の詩人・避戦の作家』（集英社 平15・7）の「第三篇 戦争の詩人」。
- (7) 以下、『尋常小学修身書』及び『初等科修身』の引用は『日本教科書大系 近代篇 第3巻 修身(三)』（海後宗臣編 講談社 昭37・1）による。

- (8) 富岡多恵子『近代日本詩人選11 室生犀星』（筑摩書房 昭57・12）の「五 戦時下の詩」。
- (9) 引用は『津村信夫全集』第1巻（角川書店 昭49・11）による。
- (10) 『室生犀星事典』（鼎書房 平20・7）の「王朝もの」の項（志村有弘）による。
- (11) 引用は『室生犀星全王朝物語』下巻（室生朝子編 作品社 昭57・6）による。
- (12) 引用は『堀口大学全集』第2巻（小澤書店 昭56・10）による。
- (13) 引用は注4に同じ。
- (14) 初出『文芸春秋』19巻1号（昭16・1）。引用は『室生犀星全王朝物語』上巻（室生朝子編 作品社 昭57・5）による。

- (15) 初出未詳。引用は注14に同じ。
- (16) 初出『八雲』1号(昭17・8)。引用は注14に同じ。
- (17) 初出『コドモノクニ』1巻8号(大11・8)。
- (18) 初出『詩と音楽』1巻1号(大11・9)。
- (19) これに関しては九里「〈定位〉という領野——『忘春詩集』論——」(『日本文学ノート』44号 平21・7)において考察した。
- (20) 初出『新潮』25巻8、10、11号(昭3・8、10、11)『早稲田文学』2巻1〜6号(昭10・1〜6)他。引用は『室生犀星全集』第4巻(新潮社 昭40・11)による。
- (21) これに関しては九里「〈山〉の肉体／媒体の〈硝子〉——室生犀星『鉄集』論——」(『日本文学ノート』45号 平22・7)において考察した。
- (22) 三浦仁『室生犀星——詩業と鑑賞——』(おうふう 平17・4)の「作品鑑賞」(『日本美論』)。
- (23) 注22に同じ。
- (24) 以下、リルケの翻訳及び解説の引用は『堀辰雄全集』第3巻(筑摩書房 昭52・11)による。
- (25) 三浦『室生犀星——詩業と鑑賞——』の「室生犀星の詩業／第七章 戦中期(4) 時局の詩」。
- (26) 櫻本富雄『空白と責任 戦時下の詩人たち』(未来社 昭58・7)の「宴のはじまり——日本文学報国会の誕生」。
- (27) 『山吹』(全国書房 昭20・10) 引用は『室生犀星全集』第8巻(昭42・5)による。
- (28) 『斎藤茂吉全集』第30巻附録「月報 第二期15」(昭30・8)
- (29) 引用は『日本近代文学大系43 斎藤茂吉集』(角川書店 昭45・1)による。
- (30) 引用は『帝国』戦争と文学25 日本の母 他一篇』岩淵宏子・長谷川啓監修 ゆまに書房 平17・6)による。
- (31) 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』(名古屋大学出版会 平9・8)の「第三部 第十章 朗読詩放送と戦争詩」。

(32) 『此君』(人文書院 昭15・9) 所収。引用は『室生犀星全集』第7卷(新潮社 昭39・9)による。

(33) 今村冬三『幻影解「大東亜戦争」——戦争に向き合わされた詩人たち』(葦書房 平元・8)の「四〈戦争詩〉における表現の問題」。

(34) 引用は注4に同じ。

(35) 引用は注5に同じ。

(36) 引用は注5に同じ。

(37) 引用は『安西冬衛全集』第7卷(宝文館出版 昭54・12)による。

*テキストは『定本室生犀星全詩集』全3卷(冬樹社 昭53・11)による。ただし、『美以久佐』に関しては、須田喜代治が『論集 室生犀星の世界(上)』(龍書房 平12・9)の「三 詩の世界 5『美以久佐』『いにしへ』『動物詩集』」において、全詩集収録の本文の誤りを指摘しており、それに従って初版本を用いた。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。